

## Cavaliere e gentiluomo

Bazzano legge Quondam

Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Donzelli, Roma 2003, pp. IX-243.

L'armatura di Erik XIV di Svezia, esposta a Dresda, è un autentico capolavoro dell'oreficeria cinquecentesca: una sofisticata composizione bicroma in oro e acciaio, bordata di passamaneria cremisi e sovrastata da un imponente pennacchio giallo e rosso, alleggerito da una lieve piuma candida. Colpito dalla sua bellezza al punto da dichiararsene innamorato, Amedeo Quondam ne racconta le peripezie, dalle Fiandre all'Inghilterra, dalla Danimarca alla Germania, si sofferma a descrivere le storie mitologiche cesellate sulla sua superficie e da essa trae spunto per raccontare da un'ottica peculiare l'appassionante vicenda del Rinascimento europeo.

La ricca armatura viene commissionata da Erik XIV a Eliseus Libaerts, un incisore che vive ad Anversa e che la realizza fra il 1562 e il 1564. Il sovrano di Svezia, con un tale sfarzoso corredo, intende conquistare la preda matrimoniale più ambita nell'Europa del tempo, Elisabetta d'Inghilterra. Tuttavia il committente rimane deluso in tutte le sue speranze. Non solo, com'è noto, non convola a nozze con la Tudor, ma non entra in possesso neppure dell'armatura. Al momento della consegna è in corso fra Svezia e Danimarca un conflitto che impedisce la navigazione sul Baltico. Libaerts non può quindi consegnare al re di Svezia il suo lavoro, per realizzare il quale, tuttavia, si è fortemente indebitato con fornitori e maestranze. Nella primavera del 1565 l'incisore decide, quindi, di raggiungere la corte londinese e, per rientrare delle spese sostenute, di vendere all'ambizioso Robert Dudley, favorito della regina, l'armatura. Il tentativo fallisce e Libaerts è costretto a rimettersi in mare all'inizio dell'au-

tunno. La nave sulla quale viaggia viene, però, catturata da un vascello danese: egli è ridotto in prigionia in Danimarca, mentre il suo bagaglio, che contiene la preziosa armatura, viene requisito. Molte sono le lettere di supplica per la liberazione che vengono inviate al sovrano danese, il quale ospita Libaerts a corte commissionandogli alcuni lavori. Finalmente, nel 1565, l'incisore viene liberato e gli viene restituito quanto sequestratogli al momento della cattura. Ancora una volta Libaerts prende il mare per recarsi in Inghilterra, per poi tornare ad Anversa, mentre l'armatura rimane a Copenaghen. Qui, nel 1606, viene acquistata da Christian II di Sassonia, che la porta a Dresda dove tuttora la si può ammirare. Essa, quindi, testimonia dell'unità e dell'omogeneità culturale di un'Europa lacerata da confessioni religiose e conflitti politici e bellici: «questa armatura è prodotta ad Anversa spagnola per un sovrano della Svezia luterana, perché fosse dono nuziale per la regina dell'Inghilterra anglicana, ma è bottino di guerra di un re della Danimarca luterana e finisce, a caro prezzo, nella collezione di un principe della Sassonia incerta, nella sua storia, tra Calvino, Lutero e la Chiesa di Roma» (pp. 183-4).

Avventurosa la storia di questo gioiello dell'arte degli armaioli così come lo sono le imprese mitologiche scolpite sia sulla bardatura del cavallo che sulla corazza del cavaliere. Il cavallo è coperto da una superficie dorata cesellata, sulla quale spiccano tredici medaglioni di acciaio disposti simmetricamente nelle cinque sezioni in cui è divisa la barda. Il raffinato cesello di Libaerts vi ha impresso tredici imprese di Ercole. I medaglioni non rappresentano l'eroe impegnato nelle dodici fatiche, così come esse sono codificate nel canone di Apollodoro; ugualmente non rappresentano Ercole folle o innamorato; escludono ogni riferimento alle colonne e ignorano l'episodio noto come «la scelta di Ercole» indeciso fra la *virtus* e la *voluptas*. La scelta di alcune imprese e l'esclusione di altre viene fatta per imitazione: Libaerts segue una serie di incisioni di un artista famoso nell'Anversa del tempo – Cornelis Cort – che, a sua volta, trae i motivi da una serie di affreschi – le *Fatiche di Ercole* – del pittore Frans Floris. Quest'ultimo deriva la sua scelta da un mitografo vissuto nel XII secolo, Alberico, autore di un *Liber imaginum deorum*, in modo da codificare un profilo dell'eroe in cui si fondono le virtù che definiscono l'ottimo principe rinascimentale.

Sempre alla mediazione di un romanzo tardomedievale, a

sua volta derivato dal *Roman de Troie* di Benoît de Saint Maure, è dovuta l'iconografia che adorna la corazza del cavaliere: in otto medaglioni di acciaio che ornano il fondo dorato all'agemina sono rappresentati episodi che si riferiscono al tema di Ercole, a quello di Giasone e del vello d'oro e a quello della guerra di Troia: una contaminazione tradizionale nel panorama culturale europeo del medioevo.

Tuttavia, qui termina l'influsso medievale. Dei, semidei ed eroi rappresentati sono ormai privi dei travestimenti indossati durante l'età di mezzo per sopravvivere – loro, pagani – in un mondo permeato di religiosità cristiana. Essi hanno ripreso la loro *pristina forma*, l'aspetto già avuto nell'antichità: segno che ad Anversa, come in ogni luogo d'Europa nella seconda metà del Cinquecento, la lezione rinascimentale è stata pienamente assorbita sia dagli artisti che dai loro committenti. Il ritorno alla *pristina forma* non si esaurisce nell'aspetto rinnovato che si trovano ad avere le figure mitologiche, ma pervade molti aspetti della civiltà cinquecentesca. Le stesse armature da cavaliere catafratto, destinate all'uso cerimoniale, ora che la «rivoluzione militare» rende protagonista delle battaglie la fanteria, sono realizzate ad imitazione dei rilievi antichi: Andrea Mantegna, per esempio, per realizzare i *Trionfi di Cesare* studia i rilievi dell'arco di Costantino e della colonna Traiana e ne trae ispirazione per raffigurare soldati con armatura e trofei (insieme con un repertorio iconografico che annovera, fra l'altro, insieme a gorgoni, meduse, corazze, elmi, scudi e trofei d'armi, l'immagine di un uomo, coperto solo da una pelle di leone: Ercole). Il fatto che le armature non debbano più servire (o non più solo) a coprire un combattente, ma siano parte essenziale dell'equipaggio necessario alle manifestazioni cerimoniali, contribuisce ad aumentarne il valore estetico: le armature «non vogliono essere soltanto funzionali, pratiche, sicure, comode; vogliono essere anche belle, soprattutto belle, autonomamente belle» (p. 79). Esse sono quindi elemento strutturale nelle pratiche dell'aristocratico rinascimentale, che la conoscenza della cultura classica e le nuove forme culturali stanno trasformando inesorabilmente in gentiluomo moderno: un gentiluomo che pratica «l'etica convenzionale del saper vivere in società, cioè nel gruppo ristretto dei propri simili, tra corti, salotti, accademie, in conversazione, scambiandosi *cirimonie*» (p. 103), sulla scorta di quanto viene elaborato dai trattati di comportamento. Le armature per l'aristocratico europeo, che rispetta quanto raccomandato

dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, dal *Galateo* di Giovanni Della Casa o dalla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, divengono un modo per rendersi riconoscibili e per legittimare la propria posizione, un modo imprescindibile per ribadire il proprio prestigio. Il fatto che esse siano istoriate con motivi tratti dal repertorio dei miti classici non è pretestuoso: chi indossa questi capolavori chiede e ottiene di essere accomunato agli eroi rappresentati sul rivestimento del suo corpo. Essi non sono, come i personaggi letterari dell'età di mezzo, figure caratterizzate dal clangore dell'acciaio, pronte al più truce dei combattimenti ma, come ricorda Matteo Maria Boiardo, «antiqui cavalier pregiati», di cui Ludovico Ariosto magnifica la «gran bontà», posti ad esempio della «gente ligiadra, nobil e gentile» che risiede a corte.

Una delle principali fonti di ispirazione per il comportamento del principe rinascimentale è costituita, lo abbiamo già visto, dalla figura di Ercole restituito alla sua *pristina forma*. Ercole, divenuto nel medioevo «un eroe di indomita forza e di strenuo coraggio, ma anche di cortesia, inquieto protagonista di prodezze sempre solitarie, facilmente assimilabili a quelle dei cavalieri senza macchia e senza paura che cercano, erranti, senza sosta la propria ventura» (p. 122), a partire dal *De viris illustribus* di Petrarca acquista un diverso profilo, da cui sono espunte le sfumature *fabulosae* e acquista tratti inequivocabilmente umani: egli è «un eroe umano nella storia: innamorato» (p. 126). Sulla base del disegno petrarchesco si definiscono successivamente le altre caratteristiche di Ercole, personaggio vittorioso e magnanimo, le cui vicende trovano spazio in ambito letterario come in quello artistico. La sua figura, grazie all'enorme diffusione delle incisioni, diviene una delle più conosciute nell'Europa cinquecentesca sia mediterranea che nordica. Man mano che l'immagine, attraverso l'opera dei numerosi artisti che la riproducono sempre uguale e sempre diversa, si arricchisce di sfumature, si precisano anche i suoi caratteri. Così come esso viene tratteggiato nel 1556 a Venezia ne *Le imagini con la sposizione de i dei* di Vincenzo Cartari (un testo che ha un valore fondamentale per la codificazione dei miti antichi nell'Europa moderna), Ercole – uomo possente, coperto solo da una pelle di leone e armato di mazza e arco – è il simbolo della Fortezza (così come volevano i mitografi medio-latini), ma appare anche dotato di prudenza, magnanimità, generosità, giustizia e onestà: egli «profila un sistema etico che non può essere universale, praticabile, cioè, da tutti gli

uomini indistintamente, ma che è, invece, attributo proprio e distintivo del moderno gentiluomo, e in particolare del principe sovrano» (p. 150). Ercole è, quindi, ricco delle qualità che i trattatisti, da Bartolomeo Platina, autore fra il 1470 e il 1480 del *De principe*, a Giovanni Pontano che scrive nel 1481 il *De fortitudine*, al Cristoforo Landino del *De vera nobilitate*, scritto nel 1475, fino al Cesare Ripa dell'*Iconologia* (vera *summa* del classicismo cinquecentesco, prima edizione è del 1593), richiedono al buon sovrano. A partire da ciò Ercole, più di altre figure mitologiche, diviene icona simbolica della sovranità, del potere esercitato con l'indispensabile calmiera della virtù: a questo fine la sua immagine è presente nei palazzi principeschi della Ferrara estense come della Roma pontificia, in Italia come in tutta Europa, nella corte di Versailles come in quella di Vienna.

Di tutto ciò appare estremamente consapevole Eliseus Libaerts quando lavora all'armatura per Erik XIV: «ogni minimo dettaglio del suo eccezionale manufatto predica, infatti, l'identità (o meglio la meta-identità) del committente: il moderno principe (e il moderno gentiluomo), che è tale perché moderno Ercole» (p. 184). Egli riassume in sé il passato eroico che, allo stesso modo del passato dinastico, lo legittima a occupare una posizione di preminenza all'interno della società e comunica a chiare lettere come l'aristocraticità risieda nell'*habitus*, nell'educazione, nella seconda pelle metallica che avvolge la figura naturale e che le fornisce la superficie per mostrare, in un gioco continuo di rimandi, il meglio della sua stessa cultura.



Il libro di Amedeo Quondam, dedicato all'armatura che l'ha folgorato per la sua bellezza, assume all'interno del panorama storiografico italiano un particolare valore. Da anni ormai le tematiche relative al mondo della corte costituiscono un oggetto privilegiato dagli studiosi: oggi conosciamo infatti con molta maggiore precisione le caratteristiche di questa entità allo stesso tempo «geografica, politica, spirituale, culturale e sociologica» (A. Stegmann, *La corte. Saggio di definizione teorica*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza*, vol. I, a cura di M.A. Romani, Bulzoni, Roma 1978, p. XXI). Grazie all'attività del Centro studi Europa delle corti e all'energia del compianto Cesare Mozzarelli, nel corso



dell'ultimo ventennio si è ampliato lo spettro degli argomenti trattati in una serie numerosa di seminari – che in molti casi hanno dato vita ai volumi di una nutrita collana editoriale. Lo stesso approccio accentuatamente strutturalista del «gruppo fondatore» (di cui Quondam fa parte), teso al momento della sua costituzione a vedere nella corte una forma immutabile nel tempo, al di là delle molteplicità contingenti, si è andato sfumando nel confronto con altri studiosi e con l'approfondimento dell'analisi di specifiche realtà e vicende cortigiane. Ciò che è rimasto identico nel corso degli anni è la naturale propensione alla interdisciplinarietà: una caratteristica maggiormente preziosa nel momento in cui ci si allontana dal considerare la corte nel suo idealtipo per metterne a fuoco singoli aspetti e momenti, specifiche caratteristiche e pratiche socio-culturali. La stessa cultura cortigiana, intesa in senso antropologico, richiede per la sua comprensione un approccio duttile, in grado di coniugare le conoscenze meramente storiche con quelle artistiche, filosofiche e letterarie. A maggior ragione quando l'attenzione cade su elementi che risultano essenziali per la conformazione dell'universo culturale cortigiano (che una codificazione posteriore relega in un ambito marginale) e che afferiscono all'ambito della comunicazione e della cultura artistica: basti pensare all'arte degli armaioli, ad esempio, considerata una delle tante «arti minori», poco degne fino a poco tempo fa dell'attenzione degli studiosi e lasciate, in gran parte, allo studio entusiastico degli antiquari, o al complesso universo simbolico delle parate, declinazione particolare – insieme a cortei, trionfi, entrate e così via – del genere teatrale.

Le competenze per decifrare queste forme culturali devono essere necessariamente diverse e Amedeo Quondam sa utilizzarle magistralmente, per spiegare, con un linguaggio non privo di attrattive anche per chi non sia uno specialista del settore, il significato di un oggetto che, per quanto splendido, fino a poco tempo fa era degno dell'attenzione esclusiva degli esperti di *militaria*. Sicuramente, a far rientrare le armature da corteo nel novero degli oggetti in grado di riassumere e raccontare lo spirito di un'epoca, hanno contribuito le recenti mostre, realizzate a New York (*Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998), a Ginevra (*Parate trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana*, a cura di J.-A. Godoy-S. Leydi, 5 Continents Editions - Musées d'art e d'histoire de Genève, Mila-

no 2003) e a Roma (*Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*, Palombi, Roma 2002). Cavallo e cavaliere divengono così per Quondam lo strumento concettuale per la descrizione di un'epoca in cui si definisce, in maniera quasi definitiva, l'*ethos* aristocratico. Sulla scorta di un'ampia bibliografia, che fa del libro anche una rassegna aggiornata sulle tematiche relative all'educazione nobiliare e alle forme culturali che vi concorrono, l'Autore esamina molteplici aspetti con uno sguardo sempre attento alla tradizione classica e all'eredità tardomedievale, elementi inscindibili per la formazione della cultura di antico regime. Il binomio che dà titolo al libro risulta così autenticamente esplicativo dei principali caratteri del nostro Rinascimento.

Occorre però notare che l'attenzione che Quondam dedica al cavaliere, novello Ercole, non è accompagnata da un analogo interesse per il cavallo, che incarna un elemento, materiale e simbolico, di primaria importanza nell'universo culturale di antico regime. Quando è imbrigliato e guidato, esso è per antonomasia il simbolo dell'*auctoritas* reale, poiché rappresenta metaforicamente il popolo, le cui redini vengono saldamente tenute dal cavaliere sovrano (P. Schiera, *Socialità e disciplina: la metafora del cavallo nei trattati rinascimentali e barocchi di arte equestre*, in *Il potere delle immagini. La metafora politica in prospettiva storica*, a cura di W. Euchner, F. Rigotti e P. Schiera, il Mulino, Bologna 1993, pp. 143-82). Si tratta di un'immagine che viene immediatamente letta e compresa, tant'è vero che i sovrani in corteo o in entrata nelle città o i protagonisti di trionfi o di parate disdegnano di comparire sugli alti carri decorati, che costituiscono una delle maggiori attrattive di queste forme di spettacolo, preferendo incedere, con minore grandiosità forse ma guadagnandone in maestosità, a cavallo. Il gesto di impugnare le redini e governare la bestia rimanda, senza possibilità di equivoci, alla capacità di tenere il comando di un popolo in pace e in guerra.

Notevole è l'importanza che il sapere equestre e la cultura cavalleresca mantengono all'interno dell'educazione aristocratica. Fra Quattro e Cinquecento, quando con l'avvento della polvere da sparo e delle armi da fuoco l'elemento bellico di maggiore rilevanza diviene la fanteria, l'equitazione rimane fra le discipline necessarie a forgiare lo spirito aristocratico, a fornirgli quegli elementi di rigore necessari per un'educazione equilibrata, ispirata all'esempio classico. Inoltre, la pratica fisica permette ai gentiluomini di incanalare

re le proprie energie in un esercizio che possiede anche un enorme valore di ostentazione all'interno degli ambienti cortigiani. Molti sovrani europei, infatti, quando non partecipano direttamente a giostre e tornei cerimoniali, vi presenziano in qualità di giudici: così la destrezza equestre, ormai obsoleta nei campi di battaglia, diviene una delle armi necessarie alla lotta dentro l'arena cortigiana.

Infine, per tutto il Cinquecento, il richiamo alla fraternità cavalleresca è quanto di più prezioso esista fra i legami che stringono i principi ai loro cortigiani: un esempio per tutti è rappresentato dalla crescente rilevanza dell'ordine del Toson d'Oro, dimostrazione evidente della «cortigianizzazione» che contagia, oltre a molti altri aspetti della vita del tempo, anche la cavalleria (C.J. Hernando Sánchez, *La gloria del cavallo. Saber ecuestre y cultura cavalleresca en el Reino de Nápoles durante el siglo XVI*, in *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, a cura di J. Martínez Millán, t. IV, *Literatura, Cultura y Arte*, a cura di V. Pinto Crespo, Madrid, Editorial Parteluz, 1998, pp. 277-310 e Id., *La cultura ecuestre en la corte de Felipe II*, in *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, a cura di J. Martínez Millán-S. Fernández Conti, vol. I, *Estudios*, Fundación Mapfre Tavera, 2005, pp. 226-93).

La disciplina appresa attraverso l'addestramento a cavallo, insieme allo studio del mondo e delle lingue classiche, concorre alla definizione del profilo dell'ottimo principe, modello di educazione per i gruppi privilegiati e dirigenti. Chi esercita il potere si qualifica così come versato, al contempo, nel mestiere delle armi e nelle pratiche di governo in un magnifico equilibrio che contempera l'*auctoritas* principessa con «la competenza attiva delle arti e delle lettere, a imitazione degli Antichi, la magnificenza liberale, la politezza, la grazia e quindi il lessico primario delle favole antiche di dei e di eroi, i suoi simili, i suoi antenati» (pp. 158-9): splendida lezione che Quondam impartisce al lettore, ricordandogli l'alta qualità etica e culturale dell'*humus* nella quale affondano le radici dell'attuale società europea, malgrado esso sembri talvolta stentare a nutrirla.

Nicoletta Bazzano